

Sobre la col·lecció dels comtes de Peralada

JAUME BARRACHINA

Director del Museu del Castell de Peralada

A les pàgines anteriors i a la primera redacció d'aquest estudi,¹ la nostra companya Inés Padrosa ha realitzat una investigació transcendental que ha deixat en quasi res els nostres coneixements previs sobre l'aportació dels últims Rocabertí al conjunt actual de les col·leccions del castell de Peralada. Sens dubte, teníem informació derivada de les fotografies antigues, d'elements estilístics, heràldics i iconogràfics, i d'altres. Però la informació documental aportada, en l'aspecte quantitatiu i en el qualitatiu, ha suposat un pas de gegant en el nostre coneixement sobre el castell de Peralada entre 1875 i 1899, moment clau que va convertir el monument no en una edificació civil de les quals n'hi ha desenes al nostre territori, sinó en un conjunt excepcional definit per dos epítets publicats per escriptors que ho resumirien així: *Del château de l'Empordà* (Montse Serra) a *la mejor finca de España* (Josep Pla). Els escrits de Padrosa no només aporten dades sobre objectes, sinó que també els interpreten, els contextualitzen i els identifiquen amb elements mobles i immobles. Així doncs, són útils tant per al pedigrí de gran quantitat de peces, com per a la transformació de Peralada en quelcom excepcional.

En efecte, abans de la restauració realitzada pel comte de Peralada, Tomàs de Rocabertí-Boixadors Dameto i de Verí (1840–1898),² el castell era habita-

1. Padrosa, 2018: 139-198.

2. Tomás de Rocabertí fou el propietari restaurador del castell, encara que l'ajuda del seu germà Antoni fou crucial en els dotze anys en què va viure un cop començada l'obra. L'última,

ble: un més dels casalots incòmodes i mal mantinguts, amb els baixos destinats a magatzems i un pis noble més o menys desbaratat, sense res que mereixés el nom de col·lecció. La restauració del castell va suposar una intervenció arquitectònica important exterior i interior, feta per l'arquitecte parisenc Grand, i també una decoració aplicada a cadascuna de les sales, amb la introducció de calefacció, aigua corrent i llum de gas. A part queda la construcció del parc, a càrrec de l'arquitecte parisenc de jardins François Duvalliers, la incorporació del convent del Carme, la construcció del nou emplaçament de la biblioteca amb uns 28.000 llibres, la instauració d'una escola filantròpica per a la mainada del poble, la restauració i consagració de l'església i la construcció d'una enorme cripta funerària. Quan l'obra va finalitzar, el conjunt del castell de Peralada havia passat de ser un casalot de més o menys interès a convertir-se en un conjunt artístic que difícilment es pot comparar amb d'altres de similars, abans, fins i tot, que la posterior intervenció de Miquel Mateu li donés un caràcter i un rol essencial en el nostre patrimoni artístic i cultural.

El nostre propòsit en les línies que seguiran és veure com s'inscriu aquest conjunt en la història del col·leccionisme artístic català. No és un cas típic, sinó quelcom realment excepcional. Totes les arts i derivats tenen els seus marges, a vegades tan importants o més que els seus desenvolupaments normals. No per ser burgès i orientat a certs períodes pictòrics o d'arts decoratives, el col·leccionisme català deixa de tenir algunes peculiaritats notables, com ara la de les armes, amb l'Armeria Estruch, o la de l'art oriental, amb pocs però molt valuosos exemples. El cas de Peralada és també valuós i està compost per dues aportacions substancials: la que tractem aquí i la posterior de Miquel Mateu. La dels Rocabertí se'ns mostra com a transcendental per entendre el que és avui Peralada i això, en bona part, gràcies als estudis de Padrosa.³ Prèviament, la sensació global feia pensar que la intervenció dels Rocabertí era substancial per a l'arquitectura i el mobiliari, i secundària per a tota la resta. Ara sabem que no ha estat exactament així. Finalitzarem la nostra introducció amb un resum, gairebé una caricatura probablement, de com era el propietari i

Joana, fou l'encarregada d'acabar-la durant l'únic any que va sobreviure a Tomàs. Al final, la culminació de les obres a Peralada (al convent del Carme, substancialment) es va fer en paral·lel a la restauració del castell de Requesens.

3. Padrosa també documenta una cosa que no havíem mesurat bé, i és que, poc després de la mort de l'última «Peralada», es va enviar a Mallorca un gran nombre d'obres d'art. Vegeu: Padrosa, 2018: 169–170.

protagonista d'aquesta restauració, i això únicament a efectes de la seva projecció a l'obra.⁴ Es diu que una col·lecció artística és un retrat del mateix col·leccionista. És una obvietat. Més interessant és l'observació que una col·lecció és una manifestació de projectes i d'intencions. Si és així, el cas de Tomàs de Rocabertí i el castell de Peralada en seria una constatació exacta.

Tomàs de Rocabertí era el comte de Peralada i el propietari del castell. Va formar tàndem amb el seu germà D. Antoni (1831–1887), relació que va ser crucial, durant els dotze anys que aquest va viure, un cop rebuda l'herència del seu pare el 1875. També va tenir una relació molt estreta amb alguns membres de la seva família. Era un gran noble, mallorquí, amb característiques comunes a aquesta condició, fonamentalment una vida molt relacionada i ritualitzada com a casta especial. Com altres nobles mallorquins, la seva condició social no va ser un obstacle, sinó més aviat un estímul, per obtenir una formació cultural molt sòlida, ja que es va llicenciar a la Sorbona, va ser un home amb un gran món i probablement força avançat intel·lectualment.⁵ D'altra banda, la seva família —i ells mateixos— eren membres destacats del carlisme, la qual cosa de manera simplista ens portaria a classificar-los, almenys en la tipologia bàsica, dins un espectre reaccionari. Probablement el seu comportament a Peralada seria el d'un senyor a l'antiga, paternalista i exemplar, mentre que en les seves tertúlies parisenques es podia manifestar una mica diferent.⁶

4. Hem avançat moltíssim en el coneixement de les personalitats dels tres últims Rocabertí gràcies a l'accessibilitat al seu arxiu i a la seva explotació per part d'Inés Padrosa en publicacions i catàlegs realitzats per ella i citats en les dues entregues d'aquesta recerca: la de la primera part d'aquest article i la prèvia, i una de més extensa de 2018, ja citada.

5. Per la seva agudeses és crucial veure els seus escrits. Per exemple, són molt reveladors els dirigits a l'arquitecte Grand. Quant a la seva condició intel·lectual tradicionalista o avançada, vam tenir una certa sorpresa quan Inés Padrosa i jo vam revisar certs continguts de la biblioteca en els fons anteriors a 1900. La intenció era trobar bibliografia pròpia per a l'exposició de «Darwin vs. la Bíblia». Així vam poder comprovar que hi havia un Darwin i diversos estudis historicoarqueològics dels escenaris descrits a l'Antic Testament. Naturalment, d'aquestes lectures «materialistes» només podem saber que els germans Rocabertí van procurar estar al dia i, naturalment, no ens aclareixen el seu judici positiu o negatiu.

6. Pot entreveure's una certa tipologia extrema de noble mallorquí, evidentment no tan hiperbòlica com la de D. Antoni de *Bearn* (vegeu: Vilallonga, 1956), novel·la que resumeix molt bé una tipologia humana enlluernadora des del punt de vista de la complexitat de les seves vides (relacions, viatges, suficiència econòmica...), mantingudes sobre una base econòmica de propietaris simples.

Així doncs, la transformació del castell de Peralada a finals del segle XIX té la intenció de crear una propietat aristocràtica pura: a l'estil del palau somiat d'un gran noble carlista i, en aquest sentit, és molt rar que es produeixi un ideal d'aquesta mena en una data tardana com és l'últim quart del segle XIX. Seria el castell del llinatge, d'una vida exemplar pròpia de l'obligació nobiliària, la concentració d'obres artístiques pròpies i de familiars mallorquins propers, el compromís social, que s'explicita en el pagament dels jornals i l'escola gratuïta per a infants, la tomba pròpia, la dels ancestres i la dels «successors». Dins aquest ideal de vida, la col·lecció artística és un component necessari; per això, en la història del col·leccionisme català, el castell de Peralada encarna la gran aportació de l'aristocràcia. Com que aquesta col·lecció és tan inusual des del punt de vista ideològic dels mitjans emprats i de la seva cronologia, ens convé dissecar-la per veure quins tipus de col·leccions compren. Així doncs, veurem que algunes agrupacions són molt característiques de la mentalitat amb què es van portar a terme, mentre que d'altres entren dins els models de col·leccionisme habituals en la societat catalana de l'època.

1. Col·leccionisme idiosincràtic

1.1 De trasllat i reubicació de peces

Durant la restauració del castell de Peralada es va produir un notable desplegament de peces procedents de Mallorca. Segurament el contingent més gran va ser el mobiliari, sobretot de la gran època de l'ebenisteria mallorquina, és a dir, de mitjan segle XVIII al primer terç del segle XIX. Així doncs, la idea era l'ús i també la valoració artística. La intenció en aquest cas era múltiple: tenir l'obra acabada al més aviat possible, aprofitant obres pròpies o de familiars molt propers que així se sumaven al projecte, i visualitzar la identitat de Tomàs de Rocabertí: un mallorquí traslladat a l'Empordà, origen del llinatge en la seva branca més antiga.

Aquest fenomen del trasllat va succeir també amb moltes peces de pintura que citarem, i potser va succeir amb l'elecció del tipus de pedra que havia d'utilitzar-se a les parts més fines de la restauració. Així doncs, hi ha abundància de pedra mallorquina de Santanyí⁷ i d'alguna altra pedrera. És obvi que

7. Padrosa, 2018: 154, nota 60.

aquesta pedra estava provada i reconeguda a Mallorca com a extraordinària i hi havia fórmules contrastades per donar-li pàtina a gust, però també hi havia pedrera al mateix poble de Peralada i els picapedrers de Figueres estaven concertats per fer els talls, els acabats i les restauracions pertinents. Així doncs, també per raons d'ús hi havia una evident intenció de mallorquinitzar l'obra amb materials que remetessin a l'origen dels seus propietaris.

Es pot establir que el col·leccionisme de trasllat, en el sentit que es va exercir a Peralada, és típicament aristocràtic i reial, encara que era un xic obsolet a finals del segle XIX i molt important a França des dels temps de Napoleó, les vicissituds del qual els últims comtes de Rocabertí conegueren molt bé.

1.2 Retrats d'avantpassats i reis

Aquests són essencials en la mentalitat aristocràtica, en què la persona és una baula d'un llinatge i suposa una diferència fonamental entre la noblesa antiga i la de creació recent. En el cas de la restauració del castell de Peralada, aquest concepte sembla que estava hipertrofiat, segons estudia Padrosa⁸, i es concentrava fonamentalment al Saló del Llinatge. D'aquesta procedència hi ha dos ítems que no van ser portats a Mallorca a partir de 1923: el primer correspon als dos comtes de Peralada pintats per Vicente López,⁹ i el segon és el de la sèrie de reis d'Espanya. Es tracta d'un conjunt del qual conservem deu exemplars. Fan 201 x 103 cm i els devien pintar cap a 1700. Van des de Gertruda de Foix fins a Leopold I d'Àustria, cosa que dona una evident lectura austriacista dels senyors de Peralada, alhora que assenyalava un cert caos en l'elecció dels personatges. Curiosament, els reis tenen una inscripció antiga que els identifica, algunes vegades erròniament, com és el cas de *Don Carlos V*, que és una còpia del retrat de l'infant Baltasar Carles, de Martínez del Mazo. Sembla que sobraven uns reis i en faltaven d'altres, d'aquí els errors intencionats a les cartel·les. Per contra, el quadre del retrat de *La comtessa de Peralada amb els seus fills*, de Francesc Lacoma, ha estat recuperat recentment, ja que va ser dut a Mallorca abans de la venda del castell el 1923, juntament amb altres retrats familiars. Atesa la importància de la tela per a la casa i per al pintor, entrarem a estudiar-la amb més deteniment. És un oli sobre llenç (tafetà de 10 x 10 cm²)

8. *Ibid.*: 162.

9. *Ibid.*: 174, núms. 52 i 55.

de 112 x 87,5 cm. Aquesta pintura és fa ressò d'una moda minoritària al París de l'època però no estranya: la de les mares amb els seus fills, sense el seu home ni altres personatges. És una imatge important per a la galeria familiar dels Rocabertí, ja que indica l'origen de la seva condició semiparisenca, i també ho va ser per a la trajectòria professional de Lacoma, ja que li va permetre d'iniciar una estratègia personal adreçada a desmentir possibles acusacions d'afrancesament atesos els esdeveniments que començarien a veure's després del retorn de Ferran VII. En efecte, el baròmetre de la seva situació política el va establir amb la sol·licitud de pintor del rei, que va obtenir el 1819, i la seva millor carta per aconseguir-ho fou el protagonisme tècnic en la repatriació de pintura espanyola exportada pels napoleònics. Aquesta tasca depenia d'una missió especial, que havia estat encomanada al general Miguel Ricardo Álava, però per a Lacoma tenir una bona relació amb l'ambaixada espanyola a París era, sens dubte, un recurs imprescindible per prestigiar-se com a patriota espanyol indubtable. A banda dels informes que pogués fer el general Álava, que era el seu cap específic, Lacoma va redactar uns textos autoelogiosos, d'entre els quals donem en una nota al peu un dels més sintètics.¹⁰



FIGURA 1. Francesc Lacoma. *Retrat de la La comtessa de Peralada amb els seus fills*. París, 1815-1816, Castell de Peralada.

10. Ha merecido que los Embajadores de V.M. en París le hayan elegido para la expuesta y penosa comisión de la restitución de pinturas pertenecientes a N.M., de las que correspondían a varias comunidades, y de las robadas a varios grandes de España, cuyo encargo ha desempeñado un feliz acierto, aunque con evidente riesgo de su vida, pues son innumerables los infortunios a que queda expuesto por el odio que se ha adquirido entre sus profesores privándole que sus obras sean colocadas en el Museo de París.

1.3 Pintura contemporània

Com altres importants col·leccionistes catalans de l'època, la pintura contemporània es considerava com a no integrant de la col·lecció i això fins ben entrat el segle XX. En el cas del castell de Peralada, no trobem indicis que hi hagués pintura de cap artista viu, només pintures d'encàrrec, sempre de Mallorca i sempre amb un tema predeterminat: paisatges per al despatx, retrats de familiars, etc. Tot això està perfectament tractat per Padrosa a les pàgines anteriors.¹¹ A l'inventari de 1918 únicament apareixen dos objectes de terracota de Vallmitjana, sense especificar de quin es tracta.¹²

1.4 Armes

Es tracta d'un altre element més o menys imprescindible a les col·leccions nobiliàries fins al segle XIX, encara que sovint no es tracta pròpiament d'una col·lecció sinó d'una mera presència, de vegades procedent de la mateixa família. En el cas de la restauració del castell que tractem, es va optar per les panòpies sobre fons tèxtil. La col·lecció ni era gaire nombrosa ni especialment cuidada, i un cop venut el castell fou tret de Peralada per ser conservada a Son Vida de Mallorca.¹³ Inclou almenys una panòpia d'armes de tall del sud-est asiàtic. Eren matxets de perfils sinuosos, normalment molt truculents, que van impactar a Europa la segona meitat del segle XIX, tant pel col·leccionisme d'objectes d'altres cultures com per la seva presència en algunes exposicions universals, a les quals els germans Rocabertí eren molt aficionats.

1.5 La col·lecció artística

Creiem que la col·lecció d'art en aquest cas també és idiosincràtica. No obstant això, en aquell moment també era, òbviament, d'interès social general, per la qual cosa la tractarem al bloc següent.

11. Padrosa, 2018: 165-167.

12. *Íbidem*, 2018: 174, núm. 52 i 55.

13. Creiem haver-la vist en aquesta finca, convertida en hotel, fa ja molt temps. Sembla que es van treure les armes de les panòpies i ara són dins les vitrines. Agraïm a Marià Carbonell la seva perquisició per veure què en queda.

A continuació abordarem els corrents de colleccionisme habituals en l'àmbit català del final del segle XIX i que, per tant, eren menys ideològics que el cas que estudiem, és a dir, els gustos i les intencions particulars de Tomàs de Rocabertí.

2.1. Escultura d'espoli/lapidari

En el nostre període (1875–1899) va haver-hi moltes escultures viatgeres. No és que allà acabés la qüestió, ja que el tràfic d'escultures, d'elements arquitectònics i fins i tot d'edificis sencers va seguir els seus desplaçaments forçats o capritxosos al llarg del segle XX. En tot cas, al final del segle XIX les transferències d'escultures, moltes d'elles medievals, van ser molt freqüents. Les transformacions de Barcelona van propiciar el desplaçament arquitectònic i molts edificis van rebre escultures d'altres, desmuntats o en ruïnes. De vegades, la transferència era alguna petita escultura afegida a una façana; en altres casos, com l'Enrajolada o la finca dels Godó a Martorell, etc., el transvasament era de major entitat. Però es donava una separació relativament clara en aquest colleccionisme inherent a un espoli arquitectònic: els materials s'utilitzaven per col·locar-los en una altra arquitectura o s'emmagatzemaven formant lapidaris. A Peralada tenim ambdós casos. El primer cas seria tot el muntatge de l'eixida del primer pis, amb materials de Savallà o de Mallorca, estudiat per Padrosa en aquest mateix article.¹⁴ L'altre cas és el de la col·lecció Trayter, adquirida pel comte Tomàs per instal·lar els altars durant la restauració de l'església del Carme.¹⁵ És interessant —i molt significatiu— veure que els capitells que no es van utilitzar immediatament per a columnes que sostenien els altars van seguir un trist emmagatzematge, de fet amuntegament, a la sagristia i al pati del castell. Sembla que era inconcebible col·locar capitells medievals, fins i tot els de marbre, als interiors domèstics, potser perquè es consideraven decorativament molt rústics i també perquè ho feien aleshores les institucions públiques, que presentaven, peça sobre peça, aquesta mena de materials.¹⁶

14. Padrosa, 2018: 145–146 i 158–159.

15. Padrosa, 2017: 103.

16. No hi havia cap descrèdit en això i aquesta instal·lació era la normal: a Barcelona podia veure's el mateix a la capella de santa Àgueda. A França hi havia molts museus d'aquest tipus i encara en queden alguns d'importants, com el d'Avinyó o el de Viena.



FIGURA 2. Cap de Sant Pere i capitells de la portada de Sant Pere de Rodas.



FIGURA 3. Foto Àlbum Rubau Donadeu. Col·lecció Trayter de Figueres adquirida pels Comtes de Peralada.

2.2. El medievalisme

Des que el romanticisme triomfa a totes les arts fins que els col·leccionistes catalans entenen que és possible tenir pintures medievals a casa seva passa mig segle llarg. Una cosa era la preparació social, les exposicions, les publicacions, la influència en l'arquitectura, i una altra que hi hagués mercat: tot havia de sortir de les esglésies i normalment ho feia en un estat de conservació lamentable. Com és conegut, correspon a Maties Muntadas i Rovira (1853–1927), en el cas de Catalunya, el mèrit d'iniciar aquest tipus de col·leccionisme, especialment de retaules gòtics, exercit d'una manera força sistemàtica. Naturalment, no era ni el primer col·leccionista, ni l'únic, però sí el més monogràfic i conspicu.

En aquest sentit, el comte de Peralada és un exemple valuós també per primerenc. Des del punt de vista del gust no hi ha dubte: recordem els casos citats a l'apartat 2.1 precedent. També que tota l'arquitectura de la seva finca, palau i convent del Carme havia d'anar emmerletada. El palau tenia, segons la valuosa descripció de Pella i Forgas de 1887,¹⁷ recordada per Padrosa: «diversas tablas góticas catalanas y aragonesas» i també mallorquines,¹⁸ a més de di-

17. Vegeu: Padrosa, 2018, pàg. 161.

18. Les peces mallorquines serien una *Presentación en el templo*, assenyalada per Padrosa,

versa pintura flamenca del segle XVI, segurament amb peces gotitzants de qualitat secundària. Si ens centrem únicament en la pintura gòtica espanyola tenim, segons l'inventari-taxació de 1918:

- Núm. 14, pàg. 173: «Dos tablas catalanas, últimos del siglo xv, 500 pts.». Actualment només coneixem una parella de taules catalanes gòtiques, que són les d'Antoni de Lonhy, del retaule de Miralles. No podem afirmar ni desmentir que es tracti d'aquestes peces tan notables pel laconisme de la citació; podrien ser obres catalanes o portades a Mallorca abans de la venda del castell.¹⁹
- Núm. 30, pàg. 178: «Retablo hispanoflamenco de últimos del siglo xv, la parte superior, y con influencias italianas la inferior, en general, bien conservado. 125.000 pts.».

Estem, per tant, davant d'un cas extraordinari. El retaule complet acabat de citar es presenta com una mena de monstre de valoració. En aquest moment (1918) el preu real de tot el castell, amb el palau, el parc i el convent amb la biblioteca, era més o menys el triple d'aquesta taxació. De fet, en les negociacions per a la venda, el 1923, es va adduir que el valor de l'esmentat retaule no impediria un bon acord econòmic mutu.²⁰ Així doncs, veiem aquí un cas de taxació excepcional d'una pintura gòtica a Catalunya, segurament una fita absoluta pel poc que sabem dels preus pagats per obres concretes en el segle XIX. Es va comprar per a la tercera capella de l'Evangeli de l'església del Carme, restaurada feia poc. El retaule va ser donat a conèixer per Post²¹ com a obra del Maestro de Cuenca, resultat d'emparellar estilísticament la nostra peça (núm. inv. 1108) amb un altre retaule conservat a la catedral castellana. No hi ha tal Maestro de Cuenca. El segon retaule és castellà, potser de Toledo, i el nostre, valencià, indubtablement.

En la part d'escultura hi havia, ubicat en un dormitori, el magnífic alabastre anglès del segle XV, que ja vam estudiar fa uns anys.²²

En el camp del mobiliari gairebé no podem entrar-hi perquè és una partida molt nombrosa, tal com ja hem comentat anteriorment. Sí que és cert que, a

que adscriuim a Pere Terrencs o al seu cercle, i potser el *Sant Nicolau de Bari*, indubtablement del també mallorquí Rafael Moger, una «Tabla española de último del xv. 500 pts.» (núm. 38, pàg. 174).

19. Padrosa, 2018: 173–178.

20. Padrosa, 2014: 93.

21. Post, 1938: 905–906 i Post, 1953: 162.

22. Barrachina, 2002: 216–221.

l'efecte de «fer castell», hi va haver un contingent nombrós, que encara existeix, no sols d'arques, més o menys gòtiques, sinó també d'arquibancs, credences, etc. Com quasi tots els mobles «gòtics», freqüentment són peces molt refetes al segle XIX, o simplement construïdes en aquest període aprofitant taules esculpides amb traceries. Aquest tipus de mobles eren freqüents a França i a Madrid, i probablement d'aquesta ciutat es va assortir.²³

2.3. La col·lecció de pintura

Finalment arribem a la part clàssica de la col·lecció, és a dir, la de pintura antiga. En termes globals, cal llegir el resum de Padrosa en aquest mateix article i en el precedent de 2018. Si prenem únicament l'inventari-taxació de 1918, veurem que, pel seu laconisme —sense fotos ni mides—, podem identificar una trentena d'ítems que, comptant que alguns són jocs compostos de diverses unitats, farien un total d'una cinquantena de pintures subsistents, és a dir, de peces que encara són al castell. És un nombre petit per a la quantitat de «quadres» que es documenten a l'inventari,²⁴ però és impossible citar-les aquí d'una en una; per això simplement farem referència a les que puguin tenir interès en un article general com aquest, amb el benentès que el pedigrí obtingut amb la recent recerca documental s'incorpora al fitxer del Museu del Castell de Peralada.

Les citacions són de l'inventari-taxació de 1918:²⁵

- Pàg. 173, núm. 6. *Adoración de los Reyes (escuela de Rubens)*, 75 pts. Núm. inv. 13885. Còpia de Rubens.
- Pàg. 173, núm. 8. *Nueve cuadros de flores, siglo XVIII (deteriorados)*, 250 pts. Núm. inv. 1425–1430 i 13920. Conjunt de gerros de flors-fruïteres italians (probablement romans). Deteriorats ja en aquells moments, van ser víctimes de vandalisme en els últims dies de la Guerra Civil. Molt restaurats.
- Pàg. 173, núm. 9. *Dos puertas con ocho dibujos, taller de El Greco*, 2.500 pts. Núm. inv. 13201. Armari encastat, amb vuit cassetons que representen la corona-

23. Per fer una ullada a aquestes manufactures —amb alguns exemplars de Peralada—, consulteu els inicis del llibre de Feduchi, 1969.

24. Molts devien ser gravats: així doncs, hi hauria una gran col·lecció de la sèrie del *Grand Beaulieu*, adquirida en la calcografia del Louvre, amb la gran vista de Roma (adquirida segurament en la venda de la col·lecció d'Osuna), un mapa de Mallorca del cardenal Despuig, etc.

25. Padrosa, 2018: 173–178.

- ció d'espines, sant Bonaventura, el Via Crucis, sant Jeroni, sant Bernardí de Siena, l'oració a l'hort, el somni de sant Josep i el Crist de la columna. Castella o Andalusia, segona meitat del segle XVI.
- Pàg. 173, núm. 18. *Doce cuadros de flores en forma octogonal y estilo de Juan de Arellano, 1.500 pts.* Núm. inv. 1237–1247. Es tracta de pintures mallorquines de finals del segle XVII–inícis del segle XVIII.²⁶
 - Pàg. 173, núm. 19. *Diez retratos de Reyes y Infantes de España. Escuela de Madrid, siglo XVII, 3.000 pts.* Núm. inv. 363–368, 6984, 6991, 6992 i 6994 (ja citats anteriorment).
 - Pàg. 173, núm. 20. *La Virgen y el Niño rodeados de Ángeles. Escuela de Mengs, siglo XVIII, 500 pts.* Núm. inv. 15134. Còpia de Carlo Maratta.
 - Pàg. 173, núm. 22. *Retrato en busto de un Caballero. Taller de Tiziano. Buen cuadro, muy repintado, sucio, con un barniz muy malo. 1.000 pts.* Núm. inv. 14419. Es tracta d'un fragment, efectivament tizianesc, en un estat de conservació pèssim que no permet una adscripció mínimament fiable.
 - Pàg. 173, núm. 23. *Retrato de un hombre. Vicente López. 12.000 pts.* Núm. inv. 2093. És molt bo.
 - Pàg. 173 núm. 24. *Retrato del conde de Peralada. Vicente López. 8.000 pts.* Núm. inv. 2098. Segurament aquests dos retrats són els ja citats comtes, pare i fill, dels quals el taxador no tenia referència, tret que el segon fos el comte-ambaixador.
 - Pàg. 173, núm. 27. *Niño Dios con flores. Inicios del siglo XVIII. 750 pts.* Núm. inv. 2141. Es tracta d'un *Salvador Mundi* Nen, en orla floral, d'Arellano (?) i Francisco Camilo (?). Consideràvem que era d'Arellano, però quan el professor Pérez Sánchez el va veure abans de fer de comissari de la seva exposició sobre aquest pintor, a Madrid, el 1998, el va acceptar com a autògraf, tot i que posteriorment va aparèixer al catàleg de la mostra com a dubtós. En aquesta exposició, va participar-hi una estudiosa de la botànica que identificava les flors representades i també precisava quan aquestes van ser conegudes a la cort. Aquesta experta va dictaminar que alguna de les que apareixien al quadre va arribar a Madrid després de mort el pintor, per la qual cosa Pérez Sánchez va atribuir l'autoria a un seguidor d'Arellano. No obstant això, alguns especialistes van qüestionar algunes d'aquestes datacions botàniques. Per la nostra banda i donades aquestes discrepàncies, creiem que cal tornar l'autoria de l'orla floral a Arellano, en el seu «estil flamenc», i la de la figura

26. Amb una llarga i errònia atribució a Juan de Arellano. Es tracta d'un conjunt molt característic que, amb un marc i format similars, hem vist ocasionalment aparèixer al comerç d'antiguitats. Sens dubte, és producció mallorquina d'un pintor o taller popular i de treball en sèrie. A banda de la qualitat, ho justificaria que en la nostra sèrie hi ha dos exemplars idèntics. Podem llançar la hipòtesi que algun exemplar millor i amb la tela d'ordit més regular sigui napolità, cosa que suposaria un artesà illenc copista o vinculat a un taller napolità.

del Nen a Francisco Camilo, en congruent parangó amb l'exemplar d'Arellano i Camilo, datat el 1646 i conservat en una col·lecció particular de València.²⁷

- Pàg. 174, núm. 30. *Retrato del Obispo Covarrubias. Estilo de Sánchez Coello. 15.000 pts.* Núm. inv. 6572. Es tracta d'un bon retrat en estreta relació amb un que es conserva a la casa d'El Greco a Toledo. Obra de Sánchez Coello i taller amb estudi monogràfic d'Ana Carmen Lavín.²⁸
- Pàg. 174, núm. 32. *La Virgen niña. Escuela Sevillana. Siglo XVII. 50 pts.* Núm. inv. 1420. És una versió de la molt reproduïda *Virgen niña bilando*.
- Pàg. 174, núm. 42. *San Juan Bautista. Escuela napolitana. Siglo XVII. 3.000 pts.* Núm. inv. 13907. Massimo Stanzione. Dret, vestit amb la pell de camell i assenyalant el que ha de venir. Obra important, desgraciadament molt ennegrida pel betum de Judea. El quadre, restaurat als anys vuitanta, presenta al sector inferior esquerre un fragment de l'anagrama de Stanzione. Al revers, hi figuren dos lacres: un amb el nom Stanzione i l'altre heràldic, sembla que dels Borbons napolitans. La Sra. Alessandra Cardone, del Museu Nacional de Capodimonte, va tenir l'amabilitat de rastrejar aquesta pintura als arxius de palau sense gaire èxit; amb tot, l'autoria de la peça sembla inqüestionable.
- Pàg. 174, núm. 47. *Cristo en brazos de un hombre. Escuela italiana. Siglo XVII. 3.000 pts.* Núm. inv. 7925. Es tracta d'un *Bon samarità*, anònim italià, de mitjan segle XVII. Probablement una còpia.
- Pàg. 174, núm. 48. *Santo Tomás. Tabla. Siglo XVII. 600 pts.* Núm. inv. 6953. Probablement flamenca. Cap a 1600. És parella d'un *Sant Felip* (núm. inv. 13874) que no apareix a la relació de 1918.
- Pàg. 177, núm. 10. *Cuatro pinturas en cobre con marcos barrocos. 1.200 pts.* Núm. inv. 262–265. Les pintures estan pràcticament perdudes. Els marcs són de talla, potser andalusos.
- Pàg. 177, núm. 14. *Coronación de la Virgen. Tabla. Valencia. Siglo XVI. 50 pts.* Núm. inv. 260. La coronació amb els elements de la lletania mariana.
- Pàg. 177, núm. 15. *San Antonio. Escuela de Ribera. 1.500 pts.* Núm. inv. 273. Sant Antoni de Pàdua. Napolità. Mitjan segle XVII. Molt repintat i, per tant, d'atribució difícil; en tot cas, aliè a Ribera.
- Pàg. 177, núm. 16. *Dos tablas españolas: San Juan y la Virgen. 150 pts.* Núm. inv. 285 i 286. Cap a 1500.
- Pàg. 177, núm. 21. *Virgen y un santo. 1.500 pts.* Núm. inv. 171. La Verge reconfortant sant Francesc Xavier. Escola mallorquina. Segle XVII. Porta un marc calat de molt bona qualitat.

27. Vegeu la peça valenciana a Pérez Sánchez, 1998: 47 i 265.

28. Lavín, 2012: 49–76.



FIGURA 4. Alonso Sánchez Coello. Retrat de *D. Diego de Covarrubias*. Toledo, 1574. Castell de Peralada.

En aquesta relació no apareixen les tres enormes al·legories de les ciències i les arts, però estan ressenyades per Padrosa.²⁹ Procedeixen certament de la venda de la col·lecció d'Osuna, de la qual conservem el catàleg amb apunts a la biblioteca. L'atribució de les tres enormes pintures seria molt difícil si no fos per la seva anotació en el catàleg, sens dubte conservada per tradició oral i que ha de correspondre a Luis González Velázquez. Durant la Guerra Civil els tres quadres van romandre a Peralada, on van ser apunyalats els últims dies. Van ser restaurats sumàriament per Nadia Hernández. El 2019 es va entotllar l'últim perquè no es disposava de lloc suficient a causa de la seva mida.

L'obra col·leccionista i patrimonial feta al castell de Peralada que hem intentat presentar en síntesi és encara vigent. No pas sense transformacions, però tenim molts documents i molts elements per comprendre-la, de vegades

29. Padrosa, 2018: 170, nota 138.

d'una manera general i d'altres exactíssima. Va ser fruit de la passió d'un home i també d'una família, d'un espècimen humà extraordinari i contradictori. La podem llegir com la visualització d'un ideal polític de prestigi, de treball, d'inversió i de filantropia. Per a nosaltres és interessant veure que en aquella època i en aquelles circumstàncies la col·lecció artística no era intranscendent, sinó que era absolutament necessària i eficaç.

Referències bibliogràfiques

- BARRACHINA NAVARRO, Jaume (2002). «Coronació de la Mare de Déu». A: *La Col·lecció somiada: escultura medieval a les col·leccions catalanes: Museu Frederic Marès, Barcelona del 4 d'abril al 23 de juny del 2002* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 216–221.
- ELSIG, Frédéric (2001). «Antoine de Lonhy, Muerte de Santa Mónica y Milagros ante la tumba de San Nicolás de Tolentino, c. 1460–1462». A: Natale, Mauro (comis.). *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV: Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, del 31 de enero al 6 de mayo de 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de València, del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001* (catàleg de l'exposició). València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic [etc.], pàg. 481–484.
- Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo publicado* (1896). Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello [en línia]. *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*. <https://ddd.uab.cat/record/116487> [consulta: 29 març 2020].
- FEDUCHI, Luis (1969). *El mueble español*. Barcelona: Polígrafa.
- GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago (1986). *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, pàg. 199–200.
- LAVIN BERDONCES, Ana Carmen (2013). «Un retrato inédito de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias de la colección del Museo del Castillo de Peralada». *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 341, pàg. 49–59 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=151> [consulta: 30 març 2020].
- PADROSA GORGOT, Inés (2014). «Els espais vitals de la família Mateu Pla. El modernisme com a denominador comú». A: Padrosa Gorgot, Inés (coord.). *Damián Mateu i Bisa (1864–1935). Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada.
- (2017). *La Reforma de l'església i Convent del Carme de Peralada (1875–1895)*. Peralada: Fundació Castell de Peralada.
- (2018). «Mallorca en el Castillo de Peralada. O cómo vestir un Palacio en el siglo XIX». *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i*

- Històrics*, núm. 28, pàg. 139–198 [en línia]. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12069> (consulta: 30 març 2020).
- PELLA Y FORGAS, Josep (1887). «Sección Política. Un gran ejemplo para la nobleza catalana. El Palacio de Peralada». *La España Regional*, año II, tomo III, pàg. 97–112 [en línia]. *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH)*. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=4094> [consulta: 30 març 2020].
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1998). *Juan de Arellano 1614–1676* (catàleg de l'exposició). Madrid: Caja Madrid, pàg. 47 i 265.
- POST, Chandler R. (1938–1953). *History of Spanish painting*. Cambridge: Harvard University Press, vol. VII, pàg. 905–906 i vol. XI, pàg. 162.
- RUÍZ QUESADA, Francesc (2003). «Antoine de Lonhy». A: *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrero - 11 de mayo de 2003; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de junio - 31 de agosto de 2003* (catàleg de l'exposició). Barcelona: MNAC – Museo de Bellas Artes de Bilbao, pàgs. 328–333.
- SCHÜTZE, Sebastian; WILLETTE, Thomas (1992). *Massimo Stanzione. Opera completa*. Nàpols: Electa.
- VILALLONGA, Llorenç (1956). *Bearn o La sala de las muñecas*. Palma de Mallorca: Atlante.